

Friedhelm Schmidt-Welle

Der Autor ist der Leser ist der Autor – Augusto Monterroso

¿Podrías decir una frase “típica” de Monterroso?
No creo.
Sabes decir “no”?
No.
A. M.: Viaje al centro de la fábulaⁱ

1. Kondensierter Text: Lesen und Geschwindigkeit

Der Ruhm anderer Schriftsteller mag auf einem einzelnen herausragenden Werk beruhen – bei Augusto Monterroso ist es ein einziger Satz: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”² Oft zitiert – wenn auch bisweilen entstellt durch zoologische Unkenntnis, die das urzeitliche Ungetüm in ein Einhorn (bei Mario Vargas Llosa) oder Krokodil (bei Carlos Fuentes) verwandelte –, hat er den Autor weit über Lateinamerika hinaus bekannt gemacht. Italo Calvino (1995) bezieht sich in seinen programmatischen *Sechs Vorschlägen für das nächste Jahrtausend* auf “El dinosaurio”, wenn er die Geschwindigkeit als eine der Zukunftsperspektiven der Literatur hervorhebt. Sie werde sich exemplarisch in Texten ausdrücken, die aus einer einzigen Zeile, einem einzigen Satz bestehen. Für die von ihm in Aussicht genommene Sammlung solcher Texte habe er nichts gefunden, betont Calvino, was der Qualität von “El dinosaurio” gleichkomme. Monterroso wiederum bezeichnete das Prosastück (Monterroso 1981: 43) als Roman – womit eines der Charakteristika seiner gesamten Produktion bereits angedeutet ist: die Überschreitung der Genregrenzen bzw. deren literarische und literaturkritische Parodie.

1 “Könntest Du einen ‘typischen’ Satz von Monterroso sagen?” “Nein, ich glaube nicht.” “Kannst Du ‘nein’ sagen?” “Nein” (Augusto Monterroso: *Viaje al centro de la fábula*; Übers.: F. S.-W.).

2 Die deutsche Übersetzung des Textes lautet “Als er erwachte, war der Dinosaurier immer noch da” (Monterroso 1977: 18). Sie schafft allerdings (notgedrungen) eine geschlechtliche Eindeutigkeit, die im Spanischen nicht vorgegeben ist. Die Übersetzung könnte ebenso gut lauten: “Als sie erwachte, war der Dinosaurier immer noch da.”

“El dinosaurio” und seine Rezeption machen eine Schwierigkeit deutlich, vor der jede kritische Auseinandersetzung mit der Produktion des guatemaltekenischen Autors zu stehen scheint. Zwar wird er oft zitiert, doch selten interpretiert. Monterrosos Hang zur Überarbeitung seiner Texte bis zu einem geradezu unheimlich anmutenden Grad sprachlicher und literarischer Prägnanz geht einher mit dem Verstummen der Kritiker. Es ist, als fürchteten sie, die Schönheit seiner meist sehr kurzen Texte durch allzu viele Worte zu zerstören, oder als müssten sie sich eingestehen, dass sich ihre Interpretation mit dem obskuren Objekt ihrer analytischen Begierde nicht werde messen können. Aber diese Schwierigkeit hat noch einen anderen Grund: Monterroso legt seine Texte so an, dass sie sich einer eindimensionalen Lektüre konsequent verweigern (Corral 1985). Der in die Texte eingeflochtenen Skepsis am “Wahrheitsgehalt” von Literatur kann sich auch der (kritische) Leser nicht gänzlich entziehen.

Hinzu kommt als Rezeptionsproblem, vor allem außerhalb Lateinamerikas, dass die Literatur des Subkontinents noch immer mit den Autoren des so genannten *boom* identifiziert wird, mit dem barock anmutenden Stil von Alejo Carpentier, Carlos Fuentes oder Gabriel García Márquez, als deren Antipode Monterroso zumindest in formaler Hinsicht gelten kann (Masoliver 1984: 146; Durán in: Durán et al. 1999: 39-40). Ist es folglich ein Wagnis, Monterroso zu lesen – man sollte es, wie Gabriel García Márquez einmal zu Protokoll gab, mit erhobenen Händen tun (Ruffinelli 1976: 9) –, so ist es ein noch größeres, ihn zu interpretieren.³

Doch kehren wir zunächst zum Aspekt der Geschwindigkeit zurück. Die Schnelligkeit der Rezeption der Prosa Monterrosos steht in krassem Gegensatz zur Langsamkeit ihrer Produktion. Das Gesamtwerk besteht, zählt man den Interviewband *Viaje al centro de la fábula* (1981) und den Band Zeichnungen *Esa fauna* (1992) mit, aus gerade einmal zehn schmalen Büchern, die um der besseren Verkäuflichkeit willen von den Verlagen zusätzlich

3 Die Schwierigkeiten, welche die akademische Literaturkritik von Anfang an mit Monterroso hatte, lassen sich etwa an den Sammelbänden *Augusto Monterroso* (1976), *La literatura de Augusto Monterroso* (1988) und *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica* (Corral 1995) sowie an “A la vuelta del tiempo” (2000) ablesen. Ein Teil der darin enthaltenen Artikel ergeht sich im Anekdotischen oder Deskriptiven und gelangt über sehr allgemeine Aussagen zu seiner Prosa bzw. eine bloße Hommage nicht hinaus.

aufgebläht wurden. Die Zahl der Anthologien seiner Prosa übersteigt die der Originalbände bei weitem.⁴

Monterrosos "erstes" Buch⁵ *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) enthält bereits im Titel ein Spiel mit den Konventionen der Literaturgeschichte, eine Anmaßung gegenüber der posthum so zu bezeichnenden Werkausgabe eines Schriftstellers. Gleichzeitig greift der Buchtitel nur den Titel einer der Erzählungen auf und kann insofern wiederum als Parodie auf diese Anmaßung gelesen werden. Solche Doppelbödigkeit und offensichtliche Mehrdeutigkeit ist charakteristisch für die Texte des guatemalteken Schriftstellers. Die Erzählungen des Bandes kreisen um Literatur, Literaturkritik und -betrieb, die gesellschaftliche Stellung des Künstlers sowie sein Verhältnis zu Politik und Macht, aber auch um die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen zwischen der Alten und der Neuen Welt seit der Eroberung des amerikanischen Kontinents (Pérez 1992: 76-83). Sie kritisieren durchweg ironisch bis satirisch die Ausbeutung Lateinamerikas für den US-amerikanischen Markt, Korruption, Eurozentrismus, den Missbrauch von Literatur durch die Mächtigen sowie den geringen Einfluss der Kunst auf die Wirklichkeit (Noguerol Jiménez 2000: 65-105). In den Erzählungen wird, trotz aller unmittelbaren Bezüge auf die lateinamerikanische Geschichte und bei aller Kritik an den politischen Verhältnissen, bereits eine Tendenz zur Darstellung universeller Konflikte und Themen deutlich, die die gesamte erzählerische und essayistische Produktion Monterrosos durchzieht. Dabei stehen neben dem allgemein Menschlichen im Sinne einer universalen Mentalitätsgeschichte die Literatur, ihre Produktion, Rezeption und Funktion im Vordergrund.

Bereits die Texte dieses "ersten" Buches sind relativ kurz, oft deuten sie die Thematik nur an wie im bereits erwähnten "El dinosaurio". Der schriftlich fixierte Text dient dabei mehr als Skizze für die eigentliche Erzählung, die sich erst im Dialog mit dem Leser, als Erzählung in den Köpfen von Autor und Leser, herausbildet (Villoro 2000: 28). Dieses ästhetische Programm kann unter anderem als Reaktion auf die Literaturgeschichte verstan-

4 Auch bei dem letzten noch zu Lebzeiten Monterrosos erschienenen Buch *Pájaros de Hispanoamérica* (2002) handelt es sich um eine Auswahl aus den Bänden *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La letra e* und *La vaca*.

5 Die ersten beiden Bücher bzw. schmalen Hefte Monterrosos, *El concierto* y *El eclipse* (1952) sowie *Uno de cada tres* y *El centenario* (1953), blieben praktisch ohne Verbreitung und Resonanz. Zwischen ihrer Publikation und dem dritten, von Monterroso wiederholt als "erstem" bezeichneten Buch vergingen sieben Jahre, in denen aus den vier Erzählungen dreizehn wurden.

den werden, als Strategie, konventionelle Sujets und Schreibweisen nicht beständig zu wiederholen. Es fordert vom Leser eine Kenntnis der intertextuellen Bezüge und setzt eine Tendenz in Gang, die sich in Monterrosos späteren Texten zunehmend in Richtung Metafiktion entwickelt.

Mit *La oveja negra y demás fábulas* (1969) und den folgenden Bänden wird Monterroso zu einem der bedeutendsten Vertreter der lateinamerikanischen Tradition der so genannten "Mikroerzählung" oder "Minifiktion", einer Textform, die im 20. Jahrhundert in Argentinien, Mexiko und Kolumbien, aber auch im Fernen Osten kultiviert wird (Koch 1986; Zavala 2002). Hierunter fällt jegliche Form sehr kurzer, im weitesten Sinne literarischer Prosatexte, vom Aphorismus bis zur Fabel, von der Anekdote bis zum Essay oder der Erzählung.⁶ Monterroso verwendet mit der Fabel ein klassisches Genre ultrakurzer Texte, das seit dem 19. Jahrhundert eher ungebräuchlich ist. Er nimmt die Tradition der äsopischen Fabel, speziell der witzig satirischen Tierfabel, wieder auf. Im Unterschied zu den galanten lyrischen Fabeln La Fontaines und den epigrammatisch zugespitzten ernsten Fabeln Lessings entziehen sich diejenigen Monterrosos jener Lehrhaftigkeit, welche die beiden Klassiker des Genres, trotz aller Kritik Lessings an La Fontaine, eint. Monterroso knüpft vor allem an die US-amerikanischen Satiriker James Thurber und Ambrose Bierce sowie an Franz Kafkas ironisch gewendete Fabeln an, ohne allerdings den Zynismus und die Misanthropie der Bierceschen Texte zu teilen.

La oveja negra y demás fábulas enthält etwa zu zwei Dritteln Tierfabeln, die übrigen handeln von antiken Helden, Naturerscheinungen, Gebrauchsgegenständen oder personifizierten Prinzipien wie dem Guten und dem Bösen. Neben der für die Fabel charakteristischen Übertragung menschlicher Schwächen auf die Tierwelt (hier vor allem Eitelkeit, Opportunismus und falscher Ehrgeiz) behandeln die Texte auch philosophische und literarische Fragen. Oft wird die übliche Betrachtungsweise von realen oder literarischer Tradition entstammenden Phänomenen *ad absurdum* geführt (Corral 1985: 108-111), zumeist in Form der Satire (Noguerol Jiménez 2000). So kehrt etwa "La cucaracha soñadora" die Perspektive von Franz Kafkas "Die Verwandlung" um, denn hier ist es nicht der Angestellte Gregor Samsa, der

6 In der lateinamerikanischen Sekundärliteratur werden zumeist die Begriffe *microrrelato* und *minificción* verwendet. Beide treffen die Sache nur partiell, da die Kurztexte gerade genreübergreifend bzw. teilweise nicht fiktional angelegt sind. Begriff und Typologie, die Luis Barrera Linares (in: Zavala 2002: 25-29) von den *textos ultracortos* entwirft, erscheinen mir in diesem Zusammenhang schlüssiger.

träumt, sondern eine Küchenschabe desselben Namens, die sich in Gregor Samsa und mittelbar in Kafka hineinversetzt bzw. verwandelt.

Die personifizierten abstrakten Vorstellungen wiederum werden in komplexe Zusammenhänge und in die Widersprüche moderner, fragmentierter Wahrnehmung von Wirklichkeit eingebettet, auf ihre Sinnhaftigkeit hin befragt und, zum Beispiel im “Monólogo del Bien”, bis zur Unkenntlichkeit relativiert. Der Unterschied zu den Klassikern des Genres ist unübersehbar.⁷ Die für das Verständnis der Fabeln vorausgesetzte Übereinstimmung der Kriterien des moralischen Urteils bei Autor und Leser, die Grundlage für die Lehrhaftigkeit der Fabel ist, wird in Frage gestellt. Die implizite Kritik an der Universalität der christlichen Wertvorstellungen von Gut und Böse kann darüber hinaus als Kritik an der katholischen Evangelisierung Lateinamerikas zur Rechtfertigung der Kolonialisierung gelesen werden.

Auch in den Tierfabeln unterläuft Monterroso die Genretradition, indem er auf feststehende Charaktereigenschaften der einzelnen Wesen verzichtet. Gleichzeitig führt er jedoch die detaillierte Charakterbeschreibung, die durch die Zuweisung solcher Eigenschaften in der klassischen Fabel obsolet geworden war, nicht wieder ein. Die Lektüre seiner Texte setzt insofern die Kenntnis der klassischen Fabeln voraus, weil nur so die Auflösung der symbolischen Charaktere und die Relativierung der moralischen Ansprüche des Genres sichtbar werden. Ähnlich wie die Fabeln James Thurbers entpuppen sich diejenigen Monterrosos mithin als ironisches Spiel mit den Klischees der Gattung. Zugleich scheint das die einzige Möglichkeit zu sein, das in der Literatur des 20. Jahrhunderts durch seine didaktische Formelhaftigkeit problematisch gewordene Genre am Leben zu erhalten.

Monterroso greift die Problematik der zeitgenössischen Fabel in *La palabra mágica* (1983) noch einmal in der ihm gebotenen Kürze auf. In dem Essay “Cómo acercarse a las fábulas” verweist er auf die problematische Lehrhaftigkeit der Fabel. Seines Erachtens ist es schlecht, wenn die Fabel niemandem weh tut, und ebenso schlecht, wenn sie eine Lehre enthält. Diese widersprüchliche Ansicht bezeichnet Monterrosos Verhältnis zum Genre: Einerseits stellt er die universelle Gültigkeit der Moral der Fabel in Frage und zweifelt an ihrer Wirksamkeit im Sinne der Aufklärung. Andererseits bedauert er unter ironischem Verweis auf die Gräueltaten der Menschheitsgeschichte ihre relative Wirkungslosigkeit. Der Hinweis, die Fabel könne den Leser zum Lachen bringen, ist deshalb mehr als ihre Reduzierung auf eine

7 Vgl. zur Intertextualität der Fabeln Monterrosos und ihrer Verortung in der Tradition des Genres: González Zenteno (1999); Durán (in: Durán et al. 1999: 23-27).

bloß unterhaltende Funktion. Da das Lachen, wie wir spätestens seit Bachtin wissen, auch eine befreiende, die gesellschaftliche Hierarchie subversiv unterlaufende, relativierende Funktion hat, wird damit auf Umwegen die moralische Funktion der Fabel, allerdings mehrfach gebrochen, wieder eingesetzt (Gómez Buendía 1999: 225-226, 228). Diese Ambivalenz charakterisiert Monterrosos Ansichten zur Literatur allgemein und stellt einen möglichen Schlüssel zum Verständnis seiner Prosa dar. Die Kürze, die äußerste Kondensierung, die auch die Fabeln kennzeichnet, wird Monterroso mit wenigen Ausnahmen in all seinen Texten beibehalten.

2. Die Kunst der Abschweifung: Lesen und (Un-)Aufmerksamkeit

Während *Obras completas (y otros cuentos)* und *La oveja negra y demás fábulas* in der Wahl des Genres noch relativ einheitlich sind, verwendet Monterroso in *Movimiento perpetuo* (1972) Essay, Erzählung, Traktat, Skizze, Aphorismus und Palindrom. Zwischen die Texte sind Zeichnungen einer Fliege aus verschiedenen Perspektiven sowie Zitate aus der Weltliteratur eingeschoben, in denen es um dieses Insekt geht, das gleichzeitig als Klammer für die zersplitterte Struktur des Buches dient.

Der einleitende Essay "Las moscas" liefert ein Programm für das Buch.⁸ Er beginnt mit dem lapidaren Satz: "Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas"⁹ (Monterroso 1972: 11). Das darin skizzierte Vorhaben, eine Anthologie der Fliege in der Weltliteratur zusammenzustellen, erweist sich wegen der Omnipräsenz des Insekts in Literatur und Realität als undurchführbar, der Essay präsentiert gleichwohl eine Ontologie der Fliege. Darüber hinaus wird ein in Lateinamerika verbreiteter Mythos aufgegriffen, nach dem Fliegen die Träger der Seelen der Toten sind. Insofern beinhaltet ihre Omnipräsenz auch die der Erinnerung, weil die Insekten die Gesamtheit des menschlichen Wissens transportieren und, oft gegen unseren Willen, wach halten.

Doch der Essay lässt im Kontext des Buches noch eine andere Deutung zu. Was in *Movimiento perpetuo* zunächst wie ein ungeordnetes Nach- und Nebeneinander unabhängiger Texte erscheint, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Schreibstrategie der Zerstreuung auf unterschiedlichen Ebenen. Das Marginale, Abseitige, Unwichtige, symbolisiert durch die Fliegen im gleichnamigen Essay, wird auf vielerlei Weise ins Zentrum gerückt. Formal,

⁸ Vgl. zu einer detaillierten Analyse dieses Essays Horl (1983).

⁹ "Es gibt drei Themen: Liebe, Tod und Fliegen" (Übers.: F. S.-W.).

indem die Texte den scheinbar wirren, tänzelnden, ungerichteten Insektenflug nachvollziehen. Es scheint, als seien sie selbst nicht konstruiert, sondern von einem zerstreuten Autor ohne jeglichen Plan hingekritzelt – ein Effekt, der selbstverständlich erst durch intensive kompositorische Arbeit entsteht und gerade deshalb so wirkungsvoll ist, weil diese Arbeit im Text im doppelten Sinne des Wortes aufgehoben ist. Die Texte des Bandes lassen sich insofern als die konfuse, gewissermaßen durcheinandergewürfelte Version einer wohlgeordneten narrativen Struktur deuten, deren eigentliche Form der Autor noch nicht gefunden hat – so wie die Schöpfung im Text “El mundo” von Gott nur wie im Traum imaginiert wird und deshalb perfekt, aber konfus ist. Assoziativ ist aber nicht nur die Textstruktur, sondern auch die Denkweise der Protagonisten, die mannigfaltigen Ablenkungen anheimfallen oder sich Zerstreuungen hingeben. Das Marginale im philosophischen wie physisch-erotischen Sinne wird darüber hinaus thematisch ins Zentrum gerückt. Die Texte umschreiben scheinbar ein Eigentliches, das völlig hinter das *Perpetuum mobile* der Zerstreuung zurücktritt und dessen Sinn sich nicht mehr erschließt. Sie sind ein Affront gegen die in lateinamerikanischer Literatur verbreitete Identitätssuche wie auch gegen das Erhabene in der philosophischen Tradition. Sie verweigern sich entweder allem Essenziellen, Erhabenen und Bedeutenden, oder sie setzen es auf eine Stufe mit dem Nebensächlichen, Marginalen und Unbedeutenden: Die Fliege wird mit den großen Themen der Literaturgeschichte, Liebe und Tod, auf eine Stufe gestellt.

Auf die Literatur bezogen lassen sich Zerstreutheit und Unaufmerksamkeit einerseits als Schreibhemmungen oder -hindernisse interpretieren. (Das Schreiben als endloser Prozess oder lediglich Mögliches ist ja ständiges Thema bei Monterroso (Narváez 1997: 111-112).) Andererseits kann man sie als kreativen Akt der Abschweifung sehen, als Konfrontation der Lektüre mit dem Alltagsleben und damit als deren Kontextualisierung und immerwährende Überprüfung. In diesem Sinne lässt sich auch das dem Buch vorangestellte Motto deuten:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo (Monterroso 1972: 7).¹⁰

10 “Das Leben ist kein Essay, auch wenn wir vieles versuchen; es ist keine Erzählung, auch wenn wir vieles erfinden; es ist kein Gedicht, auch wenn wir uns vieles erträumen. Der Versuch der Erzählung des Gedichts des Lebens ist ein Perpetuum mobile, genau das: ein

In *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres* (1978) wird die in *Movimiento perpetuo* begonnene Auflösung der Genregrenzen konsequent fortgesetzt. Obwohl der Untertitel eine Biografie suggeriert und der deutschen Übersetzung die Bezeichnung "Roman" beigegeben wurde, handelt es sich um sehr unterschiedliche Texte, die als einzige Gemeinsamkeit den Bezug zum Leben und Wirken des fiktiven *homme de lettres* Eduardo Torres aufweisen. Bekenntnisse von Freunden und Verwandten, literatur- und übersetzungskritische Texte, Aphorismen, Sinnsprüche und Gelegenheitsarbeiten von Torres sowie ein "Addendum", in dem der Porträtierte die Herausgabe des Buches autorisiert, werden zu einem Kaleidoskop montiert, das von vornherein jeglichen Anspruch auf eine konzise biografische Darstellung untergräbt. Wie in *Movimiento perpetuo*, so bildet auch hier die Abschweifung ein wesentliches Element, das von Torres selbst zu den Naturerscheinungen gerechnet wird (Monterroso 1978: 106). Allerdings nimmt sie in *Lo demás es silencio* die negative Form des Geschwätzes an. Torres erinnert zwar, in seiner Verschrobenheit und in seinem Beharren auf der Welt der Imagination, an Cervantes' Don Quijote, und manche der im Buch versammelten Zeugenaussagen zu seinem Leben rufen bis in Details Erinnerungen an Gustave Dorés Illustrationen zum Roman des Spaniers hervor. Torres versteht sich auch als ein Mann des Wortes, der überzeugt ist, dass die beste Art, den Ideen ein Ende zu bereiten, der Versuch ist, sie in die Praxis umzusetzen. Aber seine Geschwätzigkeit, seine pseudowissenschaftlichen, ziellos abschweifenden Abhandlungen und weltfremden Aphorismen, oft nichts anderes als intellektuell verbrämte Gemeinplätze, das krasse Missverhältnis zwischen seinem hehren Anspruch und der Ignoranz seiner Texte machen aus dem eitlen Provinzintellektuellen die Karikatur eines Gelehrten (Parsons 1989) und aus dem Buch eine die Selbstdarstellung von Torres ironisierende, bisweilen beißende Satire (Arias in: "A la vuelta del tiempo", 2000: 5-8; Nogueroles Jiménez 2000: 169-210).

3. Paradoxien des Schreibens: Lesen als skeptischer Akt

Spätestens mit Douglas R. Hofstadters *Gödel, Escher, Bach* (1979) wurde das Paradoxon auch in den (populär-)wissenschaftlichen Debatten jenseits der Geisteswissenschaften wieder ins Bewusstsein gerückt. Die Un(auf)lösbarkeit paradoxer Formulierungen, die Hofstadter darin im Kontext von

"Perpetuum mobile" (Übers.: F. S.-W.). Vgl. zur Interpretation von *Movimiento perpetuo*: von Ziegler (in: Durán et al. 1999) sowie Horl (1984).

Problemfeldern der Mathematik und Informatik diskutiert, findet bei Monterroso verblüffend ähnliche Entsprechungen, etwa in den von beiden Autoren durchgespielten Versionen der klassischen Fabel Zeons von Alea über Achilles und die Schildkröte. Bereits in den frühen Texten verwendet Monterroso diese, aber auch andere rhetorische Figuren, um im Selbstverständlichen Überraschungen zu entdecken (Villoro 2000: 33), eingefahrene Denkweisen zu überwinden. Das Spiel mit literarischen Konventionen und Versatzstücken, die tendenzielle Auflösung oder Parodie der Genres (Narváez 1997: 120-121; Villoro 2000: 28) nehmen in seiner Prosa dieselbe Funktion ein: Das Schreiben – und im Idealfall mit ihm das Lesen – wird als kritischer, skeptischer Akt inszeniert, der alles Selbstverständliche im Denken wie in der Literatur auf hintergründige und radikale Weise in Frage stellt. Die Skepsis gegenüber dem Sinngehalt von Literatur, die sich anfangs im Durchbrechen literarischer Konventionen manifestierte, äußert sich zunehmend in einer grundsätzlichen Infragestellung der Autorität des Geschriebenen. Mit widersprüchlichen Versionen zwischen und in den einzelnen Texten des Bandes *Lo demás es silencio* erschüttert Monterroso das vorbehaltlose Vertrauen der Leser in die Logik – sei es auch nur die innere des Diskurses – von Literatur und Interpretation. Das tiefe Misstrauen gegenüber deren "Wahrheitsgehalt" geht über die Ironisierung in den vorherigen Texten hinaus. Damit ist eine Verschiebung von der erzählenden Prosa zu essayistischen und metafikcionalen Texten verbunden. Sie hatte sich bereits in *Movimiento perpetuo* und *Lo demás es silencio* angedeutet und verstärkt sich in *La palabra mágica* (1983) und *La letra e* (1987).

In *La palabra mágica* sowie *La vaca* (1998) wendet sich Monterroso der Literaturkritik im engeren Sinne zu. Die hier versammelten Essays und bibliografischen Skizzen setzen sich überwiegend mit Autoren der lateinamerikanischen Literatur (u.a. Asturias, Borges, Cardenal, Cardoza y Aragón, Onetti, Rulfo) sowie Übersetzungsfragen auseinander. Monterroso macht dabei mehrfach deutlich, dass Schriftsteller an einen historischen Kontext gebunden sind, ihre Texte jedoch über diesen hinausweisen: In diesem Sinn unterscheidet er zwischen tragischen Lebensumständen (etwa denen Horacio Quirogas) und tragischen Erzählungen, zwischen politischem Engagement und politischer Lyrik (bei Cardenal), zwischen unmittelbarer Wirkung im historischen Kontext und universaler literarischer Geltung (Asturias und Borges).

Auffällig an allen Essays in *La palabra mágica* und *La vaca* ist ihr antiakademischer Impetus. Monterroso macht sich über die gelehrten Interpreta-

tionen der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* ebenso lustig wie über die Bedeutungsschwere literarischer Nachrufe und Biografien (Valerio-Holguín 1997/98: 5-6), die er wegen ihrer formalen Konventionen als problematische, weil verbrauchte Genres begreift. Insofern schließen beide Bücher an *Lo demás es silencio* an, in dem ebenfalls die Konventionen des literarischen und literaturkritischen Schreibens ironisiert bzw. dekonstruiert werden. Gleichzeitig beleuchtet *La palabra mágica* die Arbeit des Autors, sein Gefangensein in der Welt des Wortes. Lektüre und Übersetzungen und immer wieder Lektüre sind die Hauptthemen der Essays. Die Unmittelbarkeit der politischen Bezüge der frühen Texte geht damit verloren, das Literarische verselbstständigt sich im Sinne eines geschlossenen Systems.

Ähnliches gilt für *La letra e*, einer Art literarischem Tagebuch, in dem es, stets im Konversationston, um das Lesen sowie um reale und literarische Begegnungen mit anderen Schriftstellern geht. Wie so oft bei Monterroso kaschieren der schlicht anmutende Stil und der Ton des leicht dahin Gesagten die philosophische Reflexion, die hier hauptsächlich um das Verhältnis von gesprochener Sprache und Literatur kreist, um das Geschriebene und Verschwiegene, um die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Literatur sowie die Irrungen und Wirrungen des Buchmarktes, um die Möglichkeiten und Grenzen des Genres Tagebuch. Letzteres bietet als persönliches, manchmal intimes Dokument Raum für Abschweifungen, für das Alltägliche. Es ist oder gibt sich zumindest den Anschein, lediglich der Chronologie verpflichtet zu sein – wodurch sich Räume öffnen für eine an der Willkür des eigenen Geschmacks orientierte Darstellung des Schriftstellerlebens als Schriftstellerleben: Kongresse, Lesungen, Neuerscheinungen, (literarische) Korrespondenz. Verweise auf Kritiken und Rezensionen seiner früheren Bücher sowie "Zitate" von Eduardo Torres stellen die Tagebuchnotizen in den Kontext der übrigen Produktion Monterrosos.

Die Essays der achtziger Jahre sind offen angelegt als Essays im ursprünglichen Wortsinn des Versuchs. Sie setzen einen skeptischen Leser voraus, der das Geschriebene hinterfragt und die Gedankengänge des Autors fortspinnt. Dabei inszeniert sich Monterroso selbst exemplarisch als Leser, der sich nahezu ununterbrochen mit Literatur auseinandersetzt und auch seinen Alltag auf sie bezieht. Die Skepsis des Autors in Bezug auf die politische Wirksamkeit von Literatur (Durán in: Durán et al. 1999: 15-20) führt allerdings in diesen Texten zu einer Ausblendung von Realität, soweit sie nicht über das Medium Literatur vermittelt ist.

4. Das Buch im Kopf: Lesen als kritischer Dialog

In *La letra* e notiert Monterroso:

Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (1987: 26-27).¹¹

Diese Aussage ist ästhetisch wie politisch programmatisch. Monterroso will gegenüber den weltumspannenden Entwürfen vieler lateinamerikanischer Romane in seinen kurzen Texten einen Dialog in Gang setzen, indem er lediglich Momentaufnahmen skizziert, die vom Leser in seiner Fantasie zu Geschichten versponnen werden können. Deshalb verzichtet er in seinen Fabeln auf die traditionelle Moral; und deshalb umkreisen seine Essays ein (wenn auch bisweilen nur scheinbar) Eigentliches, dessen gedankliche Vorstellung den Lesern überlassen bleibt.

Die Essays der achtziger Jahre sind immer auch eine Reflexion über das eigene Schaffen, über die Gründe der Obsession für das Marginale, die kleine Form, geschrieben im Stil locker hingeworfener, verstreuter Randbemerkungen. Diese Form und dieser Stil ermöglichen zugleich eine Emanzipation des Lesers. Er ist hier nicht mehr mit der Autorität eines Romanciers als gottgleichem Schöpfer oder mit einem imposanten allwissenden Erzähler konfrontiert, sondern mit einer Prosa, die Räume – und angesichts ihrer Kürze auch Zeit – für das eigene kritische Denken eröffnet. Der vorgebliche Plauderton unterstützt das, obwohl er letztlich nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass sich dahinter ein hohes Maß von Verdichtung der Gedankengänge und beständiger Reflexion über das Schreiben verbirgt.

In diesem Zusammenhang erfüllt die Vorliebe für in der zeitgenössischen Literatur wenig gebräuchliche Genres sowie für marginale, manchmal gar abseitige Themen und unerwartete formale oder thematische Wendungen die Funktion, den Erwartungshorizont der Leser zu erweitern. Dahinter steckt ein ästhetisches, aber auch politisches Programm der „Demokratisierung“ der Literatur. Mit einem solchen Verfahren ist eine politische Funktion von Literatur umschrieben, die sich auf das Verhältnis von Autor und Rezipient beschränkt. Zwar schrieb Monterroso Texte, die sich mit der wirt-

11 „Ein Buch ist ein Gespräch. Das Gespräch ist eine Kunst, eine gesittete Kunst. Gesittete Gespräche vermeiden sehr lange Monologe, und deshalb sind Romane ein Missbrauch des Umgangs mit anderen. Der Romancier ist also ein schlecht erzogenes Wesen, das davon ausgeht, dass seine Zuhörer bereit sind, ihm tagelang zuzuhören“ (Übers. F. S.-W.).

schaftlichen und politischen Abhängigkeit Lateinamerikas von den Metropolen befassen oder die mittelamerikanischen Militärdiktaturen und Bananerepubliken scharf kritisieren, aber gleichzeitig äußerte er sich skeptisch bezüglich der politischen Wirkungsmacht von Literatur (Monterroso 1981) und schätzte diese eher gering ein.

Darüber hinaus lassen sich gerade die selbstreflexiven, metafiktionalen Texte auch als Dialog mit dem Leser im Sinne eines potenziellen Schreibprozesses lesen, den das Lesen bei letzterem in Gang setzen soll. Insofern knüpft Monterroso an die Tradition einer Demokratisierung des Produktionsprozesses von Literatur an, wie sie etwa von Teilen der historischen Avantgarden projiziert wurde.

5. Rückkehr zur Unmittelbarkeit: Lesen und Magie des Worts

Die 1993 unter dem Titel *Los buscadores de oro* erschienenen Erinnerungen Monterrosos an seine Kindheit (von seiner Geburt in Tegucigalpa 1921 bis 1936) konfrontieren den Leser mit einem weiteren Wechsel von Genre und Schreibweise. Zwar steht auch in diesem einzigen längeren Text die Literatur als Thema im Vordergrund, doch formal unterscheidet der Band sich deutlich von der übrigen Prosa des Autors. Das nahezu völlige Fehlen von Ironie und Humor, der linear chronologische Erzählfluss, der lakonische, scheinbar ohne jede Kunstfertigkeit auskommende Stil (Villoro 2000: 36) erzeugen einen Effekt der Unmittelbarkeit, der Authentizität, den Monterroso in den übrigen Texten gerade zu vermeiden trachtete (Ruffinelli 2002: 357). Aber auch in diesem Buch geht es dem Autor nicht um eine bloße Fortschreibung der Genretraditionen. Monterroso konstruiert keinen kindlichen Ich-Erzähler, sondern er nimmt eine Perspektive der beständigen Reflexion über seine Kindheit im Moment des Schreibens ein (Villoro 2000: 36). Der Effekt der Unmittelbarkeit ergibt sich also nicht wie in den meisten Autobiografien aus der Bezeugung des Gelebten, sondern aus der Authentizität des Erinnerns. In diesem Sinne ist *Los buscadores de oro* auch eine kritische Reflexion über dieses Genre.

Der Text ist bewusst so angelegt, dass das Leben des Kindes geradezu zwangsläufig zur Literatur führt. Selbst in der offensichtlich konstruierten Genealogie lässt sich ein Vorfahre in der Renaissance finden, der sich der Literatur gewidmet hatte. Man könne sich seine frühesten Vorfahren aussuchen, notiert der Autor dazu (Monterroso 1993: 30). Er verdeutlicht damit die Willkürlichkeit der erfundenen oder realen Genealogie für das Genre. Die Hinführung zur Literatur, verbunden mit einer mangelnden Erinnerungs-

fähigkeit für äußere Umstände (1993: 24), lässt den Text auch noch in einem anderen Sinne zur Genrekritik werden. Die für die Autobiografie übliche *education sentimental* ist in *Los buscadores de oro* eine endlose Folge von Fantasien, ohne dass damit eine reale Anpassung des Individuums an die gesellschaftlichen Umstände verbunden wäre. In diesem Sinne handelt es sich, wenn überhaupt, um einen Bildungsroman fortschreitender Fiktionen.

Hintergrund für die Faszination am geschriebenen Wort, aber auch für den Rückzug des jungen Monterroso in die Welt der Bücher sind die ökonomisch und politisch motivierten häufigen Umzüge der Familie innerhalb Zentralamerikas und ihre zunehmende Verarmung, die bei Augusto früh ein Gefühl der Unzugehörigkeit auslösen. Nur in der Literatur findet er eine universale Sprache; ihr fühlt er sich zugehörig. Die Literatur und die Parteinahme für die Schwachen werden Konstanten seines weiteren Lebensweges. Die eingestreuten Kommentare zur politischen und ökonomischen Abhängigkeit der mittelamerikanischen Republiken von den USA und zu den Entwicklungshindernissen der Region aus der Rückschau des Erwachsenen stellen die Kindheit in einen größeren politischen Zusammenhang. Gleichzeitig stilisiert er die Literatur zum Gegenpol der familiären und gesellschaftlichen Dauerkrise; sie überdauert alles Vergängliche.

Monterroso beschreibt die Welt seiner Kindheit als Entdeckungsreise und stellt sie damit in den Kontext der Geschichte der Neuen Welt. Die Szene, die dem Buch den Titel gibt, beschreibt die Suche dreier Kinder, eines davon Augusto, nach Gold im Fluss nahe dem Haus der Familie. Die Themen der Entdeckung und Eroberung der Welt ziehen sich als roter Faden durch die Autobiografie. Wie die Kinder, so eroberten auch die Konquistadoren Amerika auf der Suche nach Gold. Aber die Entdeckungen des Kindes Augusto nehmen eine andere Richtung. Die Fantasie wird nicht der Suche nach materiellem Reichtum untergeordnet, sondern kreativ für die Erfindung fiktionaler Welten genutzt: Die Magie des Kinos, Theaters und Varietés, vor allem jedoch die Literatur schaffen ein Gegenbild zur gewaltsamen Eroberung der Neuen Welt durch die Spanier. Das eigentliche Gold Amerikas ist nicht der materielle Reichtum, das viel beschworene „El Dorado“, sondern die fiktionale Verarbeitung der (kindlichen) Fantasiewelten in der Literatur des Subkontinents. Monterroso geht mit der Wiedereinsetzung des „magischen Wortes“ (das bereits bei einem seiner früheren Bücher titelgebend war) in seiner Autobiografie den Weg vom skeptischen Lesen (und Schreiben) zur Magie und Unschuld der Wörter. Im Rückgriff auf die – stets aus der Erinnerungsperspektive des Erwachsenen reflektierte – Kindheit erzielt

er, bei aller impliziten Genrekritik, einen bis dahin in seiner Prosa unbekannten Effekt der Authentizität – allerdings einer, wie er selbst im Buch mehrfach betont, erfundenen Authentizität der literarischen Kreation, der fiktiven Genealogie als Gegenentwurf zur (negativ besetzten) historischen Realität.

6. Schluss

Der Schriftsteller ist in erster Linie Leser – auf kaum ein literarisches Werk trifft dieses Urteil so sehr zu wie auf das Augusto Monterrosos. Die wenigen Texte, die er publiziert hat, beziehen sich zunehmend auf seine Lektüren und präsentieren ein Bild der Realität, das über Leseerfahrungen vermittelt ist. Diese Verschiebung lässt sich u.a. daran ablesen, dass die fiktionalen Texte (Erzählungen, Fabeln, „Mikroerzählungen“) seit Mitte der siebziger Jahre weitgehend Essays gewichen sind, sieht man einmal von den Kindheitserinnerungen *Los buscadores de oro* ab, die gerade im Kontext der späteren essayistischen und metapoetischen Arbeiten als Rückkehr zu einer neuen Unmittelbarkeit in der Darstellung der Erfahrung von Welt gelesen werden können.

Trotzdem sind es eher die fiktionalen Texte, die den Autor über Lateinamerika hinaus berühmt gemacht haben. Insbesondere seine „Mikroerzählungen“ waren schulbildend, und Monterroso hat in zahlreichen Schreibwerkstätten diese Form an junge Schriftsteller weitergegeben. Zwar gab es bereits vor Monterroso eine lateinamerikanische Tradition dieses Genres; vor allem in Mexiko wurde sie seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Autoren wie Julio Torri und Juan José Arreola gepflegt. Doch erst Monterroso machte die „Mikroerzählung“ international bekannt und findet heute zahlreiche Nachahmer. Seit den neunziger Jahren ist eine Reihe von Anthologien extrem kurzer Texte erschienen, in denen Monterroso stets vertreten ist. Was sie eint, ist nicht nur die von Calvino als „Geschwindigkeit“ gelobte Kürze, sondern auch Ironie, Paradoxon und Verfremdung, Elemente des Metafiktionalen und literarische Anspielungen, die eine sehr sorgfältige Lektüre provozieren. Die späteren, eher essayistischen und metafiktionalen Arbeiten Monterrosos sind demgegenüber bis heute weniger rezipiert worden, auch wenn sie in der zeitgenössischen akademischen Kritik (also gerade jener, über die sich Monterroso in diesen Texten so gerne mokiert) auf ein sehr positives Echo stoßen.

Bei aller Heterogenität und formalen Offenheit lassen sich im Werk Monterrosos bestimmte Konstanten erkennen: Der Vorliebe für in der zeitgenössischen Literatur wenig gebräuchliche Genres entspricht die themati-

sche Vorliebe für marginale, manchmal gar abseitige Themen und unerwartete formale oder thematische Wendungen, die den Erwartungshorizont der Leser erweitern. Dahinter steckt ein ästhetisches, aber auch politisches Programm der “Demokratisierung” von Literatur mittels eines Dialogs, bei dem vom Leser die Skizzen des Autors zu Geschichten versponnen werden und im Idealfall der Leser zum Autor wird.

Literaturverzeichnis

- “A la vuelta del tiempo: Homenaje a Augusto Monterroso” (2000). In: *Algarero Cultural* (Guatemala), 6, S. 1-17.
- Augusto Monterroso (1976). Xalapa: Universidad Veracruzana. (*Texto Crítico*, anejo 1).
- Calvino, Italo (1995): *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Corral, Wilfrido H. (1985): *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Corral, Wilfrido H. (Hrsg.) (1995): *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México, D.F.: Era/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Durán, Diony et al. (1999): *Celebración de Augusto Monterroso*. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Gómez Buendía, Blanca Inés (1999): “Monterroso, sátira y humor”. In: *Alba de América*, 18, 33-34, S. 223-229.
- González Zenteno, Gloria Estela (1999): “Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria”. In: *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 28, 1, S. 16-31.
- Hofstadter, Douglas R. (1979): *Gödel, Escher, Bach. Ein endloses geflochtenes Band*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Horl, Sabine (1983): “Ein Essay von Augusto Monterroso: Las moscas”. In: *Lateinamerika-Studien*, 13, 1, S. 343-353.
- (1984): “Ironía y timidez. Acerca de ‘Movimiento perpetuo’ de Augusto Monterroso”. In: *Iberoromania*, 20, S. 101-108.
- Koch, Dolores M. (1986): “El micro-relato en México. Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso”. Phil. Diss. City University of New York.
- La literatura de Augusto Monterroso* (1988). México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Masoliver, Juan Antonio (1984): “Augusto Monterroso o la tradición subversiva”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 136, 408, S. 146-154.
- Monterroso, Augusto (1952): *El concierto y El eclipse*. México, D.F.: Los Epígrafes.
- (1953): *Uno de cada tres y El centenario*. México, D.F.: Los Presentes.
- (1959 [1981]): *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1969 [1981]): *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Seix Barral.

- (1972 [1981]): *Movimiento perpetuo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1977): *Der Frosch, der ein richtiger Frosch sein wollte. Kurzprosa*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- (1978 [1982]): *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1981): *Viaje al centro de la fábula*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1983 [1985]): *La palabra mágica*. Madrid: Muchnik.
- (1987): *La letra e (Fragmentos de un diario)*. México, D.F.: Era.
- (1992): *Esa fauna*. México, D.F.: Era.
- (1993): *Los buscadores de oro*. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- (1998): *La vaca*. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- (2002): *Pájaros de Hispanoamérica*. México, D.F.: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Narváez, María Teresa (1997): "La escritura como 'movimiento perpetuo' en Augusto Monterroso". In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 24, 1, S. 111-126.
- Noguerol Jiménez, Francisca (2000): *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2. erw. Aufl. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Parsons, Robert A. (1989): "Parody and Self-parody in 'Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)' by Augusto Monterroso". In: *Hispania*, 72, 4, S. 938-945.
- Pérez, Angela María (1992): "Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio de sus cuentos y mini-cuentos". Phil. Diss. University of Texas at Austin.
- Ruffinelli, Jorge (1976): "Monterroso por él mismo". In: *Augusto Monterroso*. Xalapa: Universidad Veracruzana. (*Texto Crítico*, anejo 1), S. 9-19.
- (2002): "Augusto Monterroso". In: Solé, Carlos A./Müller-Bergh, Klaus (Hrsg.): *Latin American Writers. Supplement I*. New York: Charles Scribner's Sons, S. 345-361.
- Valerio-Holguín, Fernando (1997/98): "Augusto Monterroso en la era de la poscrítica". In: *Explicación de textos literarios*, 26, 2, S. 1-10.
- Villoro, Juan (2000): "Monterroso: el jardín razonado". In: *Efectos personales*. México, D.F.: Era, S. 28-37.
- Zavala, Lauro (2002) (Hrsg.): "La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy". In: *Quimera*, 211-212, S. 11-78.